


Quaderns de Psicologia | 2015, Vol. 17, No 3, 123-134

ISSN: 0211-3481

 <http://dx.doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1274>

A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial

The Brazilian Art of Transvestism: Routes to a decolonial genealogy

Remom Matheus Bortolozzi

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Resumo

Nesse trabalho aponto rotas para a investigação da arte transformista brasileira. Conectando-me ao campo epistemológico do Construcionismo Social, defendo que a construção da identidade sexuais e de gênero não pode ser isolada das trajetórias sociais pessoais - incluindo suas redes de sociabilidade, sua inserção em comunidades culturais e sua trajetória de carreira -, questiono o uso de categorias como "travesti", "transexual", "homossexual" e "transformista" como definidoras de identidades evidentes isoladamente. Proponho a investigação do transformismo, como forma de lançar um outro olhar para as vivências subjetivas, uma vez que amplia os significados sexuais e de gênero compartilhados intersubjetivamente em cenários localizados, bem como compreende esses contextos como espaços de criação de novos significados sociais. Para esse escopo, traço rotas epistêmicas de compreensão do transformismo dentro de uma etnogênese da comunidade LGBT brasileira, entendendo-a como uma pesquisa genealógica decolonial e tomando o conceito de "entre-lugar" como operador de leitura.

Palavras-chave: Transformismo; Identidade; Comunidade LGBT Brasileira; Etnogênese

Abstract

In this study, my aim is to portray routes to an investigation of the Brazilian art of transvestism. In approaching to the epistemological field of social constructionism, I argue that the construction of sexual and gender identity cannot be isolated from personal social trajectory - including their social networks, their integration in cultural communities and their own course of career - I question the use of categories like "transvestite", "transsexual", "homosexual" and "transformista" as they define evident isolated identities. I propose the investigation of the Brazilian art of transvestism as a way to look, from a different point of view, at the subjective experiences as it extends the sexual and gender meanings shared intersubjectively in localized scenarios and understand these contexts as spaces for creating new social meanings. Therefore, I introduce epistemic routes to comprehending the art of transvestism within an ethnogenesis of the Brazilian LGBT community, understanding it as a decolonial genealogy research and taking the concept of "the space in-between" as reading operator.

Keywords: Identity; Brazilian LGBT Community; Ethnogenesis

Apresentação

No ano de 1995, a maior emissora de telecomunicação de massas brasileira, a *Rede Globo*, apresentava em seu horário de maior audiência, na telenovela *Explode Coração*, uma personagem cuja vivência sexual e identidade de gênero cindia e confundia as expectativas hegemônicas. A telenovela era escrita por Glória Perez, uma das mais famosas roteiristas da teledramaturgia nacional, que em sua trajetória desenvolveu importantes trabalhos em coautoria com produtores culturais com enorme relevância histórica para a comunidade LGBT brasileira - Aguinaldo Silva e Leila Mícolis. A ousada personagem era uma artista transformista chamada Sarita Vitti - nome que ela mesmo anunciava ser inspirado em duas divas: a atriz e cantora espanhola Sarita Montiel e a atriz italiana Monica Vitti. A primeira aparição da personagem, interpretada pelo ator Floriano Peixoto, era na cena em que Sarita ao ir a uma mercearia, logo após se mudar para aquele bairro, recebia os olhares, os risos e o escárnio dos outros fregueses. Um forte rapaz ao seu lado começava a provocar, dizendo: "Cada assombração que aparece! Vento fresco aqui!" (Perez, Glória & Carvalho, Dennis; Coslov, Ary; Araújo, Carlos; Júnior, Gracindo, 1995) A palavra "fresco" no Brasil é uma gíria utilizada para conotar ofensivamente efeminação. Reconhecendo a ofensa, Sarita devolvia a expressão em um inesperado gesto de autodefesa. Ela dava um forte murro no rapaz, derrubando-o e dizia: "Tão fresco que derruba a gente" (Perez, Glória & Carvalho, Dennis; Coslov, Ary; Araújo, Carlos; Júnior, Gracindo, 1995). Concluía o gesto agressivo - que seria lido hegemonicamente como um ato viril - arrumando os cabelos e reclamando delicadamente que tinha quebrado as unhas. Virava serena para os fregueses que formavam a pequena plateia, dizia seu nome, contava que acabara de se mudar e concluía afirmando séria e enfática: "Respeito todo mundo e gosto que me respeitem" (Perez, Glória & Carvalho, Dennis; Coslov, Ary; Araújo, Carlos; Júnior, Gracindo, 1995).

A cena tinha como trilha sonora uma música cantada por Edson Cordeiro, um dos mais emblemáticos cantores homossexuais brasileiros da década de noventa pelo impacto andrógino do seu timbre vocal de contratenor. A música era uma versão *dance music* da célebre canção "Babalu" da compositora cubana Margari-

ta Lecuona. Nessa versão, a pungente canção que originalmente saúda a Babalú-Ayé, divindade africana cultuada na Santeria cubana (e também cultuado no Candomblé brasileiro com o nome Obaluaiê), se misturava às batidas eletrônicas e à frase dita em inglês: *Let me be your Diva*. Com as batidas eletrônicas que traziam um efeito marcadamente gay, rememorando shows e discoteca, o sentido original de "Babalu" se turvava naquela versão - haja vista que, no Brasil, *babalu* era uma gíria utilizada na comunidade LGBT para se referir as profissionais do sexo masculinos que mantinham relações homossexuais por dinheiro. A música completava esse nebuloso cenário de representação com posicionamentos contraditórios entre escolhas indecíveis: entre a autoidentificação feminina de Sarita e seu corpo lido socialmente como masculino; entre a representação travesti da personagem e a marcante e não-disfarçada masculinidade do seu ator; entre a delicadeza que gerava uma expectativa dela ser uma fácil vítima de agressão e a autodefesa violenta; entre a voz grave de Sarita e suas vestes femininas; entre a voz aguda de Edson Cordeiro e o corpo masculino desse cantor; entre a sacralidade das tradições religiosas afro-americanas e as referências sacralizadoras de artistas femininas europeias. Nesse posicionamento nebuloso, a personagem Sarita produzia um efeito interessante em sua primeira aparição. Embora compusesse o núcleo cômico da narrativa, seu afirmativo posicionamento inicial já rompia com a tradicional representação de travestis e homossexuais na mídia, na teledramaturgia e no cinema como "gay clowns", cuja comichidade é dada pela ridicularização, conforme termo adotado por Antonio Moreno (2001). Afinal, em sua primeira cena ela já apontava que não estava ali para ser alvo do escárnio e do riso.

A personagem ganhou rápida simpatia pelo público em geral, contudo, a sua recepção pela comunidade LGBT foi confusa e polêmica. O jornal *Folha de São Paulo* publicou nesse mesmo ano, uma matéria sobre a personagem intitulada *Personagem cria polêmica entre os gays: drag queens, travestis e homossexuais militantes afirmam que Sarita Vitti tem identidade indefinida*. (Personagem cria polêmica entre os gays..., 1995, p. 4) Na matéria, diversos conhecidos militantes e ícones LGBT opinam sobre a personagem que, segundo uma definição da matéria, "mistura um la-

do de ator transformista e *drag queen* - faz shows noturnos - com um cotidiano em que se traveste de mulher, equilibrando trejeitos masculinos e femininos" (Personagem cria polêmica entre os gays..., 1995, p. 4). A *drag queen* Isabelita dos Patins, que afirmou ter sido contatada pela autora para a construção da personagem, critica Sarita alegando que "parece uma bicha louca, está afetado demais, agressivo e grotesco. É mais um travesti, porque se veste de mulher durante o dia" (Personagem cria polêmica entre os gays..., 1995, p. 4). Esse discurso é reforçado pelo ator transformista Norbert David, conhecido por sua personagem Laura de Vison: "Do jeito que está, não se sabe se é um travesti ou uma '*drag queen*'. Parece uma bicha principiante, que ainda se incomoda com piadas. A gente tira isso de letra" (Personagem cria polêmica entre os gays..., 1995, p. 4). Por outro lado a travesti Jovana Baby, então presidente da Astral (Associação de Travestis e Liberados), critica a personagem de forma inversa: "Sarita é uma sonsa, toda recatada, não tem sensualidade nenhuma. É um gay no armário" (Personagem cria polêmica entre os gays..., 1995, p. 4). A reportagem ainda traz a opinião do ativista Márcio Leal, então secretário do grupo gay Atobá, que critica a personagem afirmando que sua representação como artista transformista reforça uma visão caricatural sobre os homossexuais: "Ele tinha que se vestir de homem. Gay não é só show, não é só caricatura" (Personagem cria polêmica entre os gays..., 1995, p. 4). Enfim, a personagem ora era feminina demais em seu cotidiano para representar transformistas e *drag queens*, ora era feminina de menos para representar travestis, ora era artística demais para representar homossexuais. A despeito dessas impossibilidades, há várias pessoas reais que apresentam características e trajetórias semelhantes a de Sarita Vitti, tornando o impossível, uma possibilidade real e concreta de vida.

A confusão gerada pela recepção da personagem Sarita Vitti aponta para a complexidade das identidades sexuais e de gênero na comunidade LGBT brasileira. Se as identidades lésbica, gay, bissexual, travesti, mulher transexual e homem transexual adquiriram nos últimos anos definições mais estáveis no vocabulário político e teórico, quando essas se cruzam com as definições de sujeitos engajados em trajetórias artísticas, abre-se um

campo de incertezas e indefinições. Seja no discurso dos movimentos sociais ou nas produções acadêmicas sobre gênero e sexualidade, a arte transformista brasileira tem sido invisibilizada como espaço produtor de subjetividades. A situação se complexifica quando uma característica central dessa arte é justamente a ativação subversiva de signos. A teledramaturga Glória Perez conseguiu apresentar com a personagem Sarita Vitti um exemplo notório desse processo: Sarita incorpora divas europeias para reintroduzi-las em um contexto periférico de resistência à violência, apropria-se da *dance music* (associada a cultura gay de consumo estadunidense) sob a égide comunitária das tradições religiosas afrodiáspóricas, inscreve elementos masculinos e femininos hegemônicos em sua identidade, mas a partir de um corpo indecidível.

Nessas notas de investigação, ao lançar o olhar para os discursos de algumas artistas transformistas brasileiras, apresento dois conceitos norteadores para a investigação das identidades sexuais e de gênero na comunidade LGBT no Brasil. O primeiro é conceito de *etnogênese*, o qual é proposto por Gayle Rubin como um método de investigação genealógica das identidades sexuais e de gênero que traz para o centro da análise as relações entre construção de comunidades culturais e a produção de identidades (Rubin & Butler, 2003, p. 201). Dessa forma, defendo que o processo de construção identitária no âmbito da sexualidade e do gênero é um fenômeno que não pode ser isolado das trajetórias sociais das pessoas - incluindo suas redes de sociabilidade, sua inserção em uma comunidade cultural e sua trajetória de carreira (seja artística, como no caso da arte transformista, ou não).

O segundo conceito é a noção de *entre-lugar*, a qual é proposta pelo crítico literário Silviano Santiago (1978, pp. 11-28) como um operador de leitura decolonial das produções culturais em países atravessadas pela colonização. Esse conceito permite situar o transformismo como um terreno produtor de deslocamentos signícos e visibilizar a importância desses deslocamentos para a comunidade LGBT brasileira. Esses dois conceitos orientam rotas para uma genealogia decolonial da comunidade LGBT brasileira, permitindo uma abordagem sobre identidades sexuais e expressões de gênero que não se reduzam a

produção de vocabulários rígidos de categorizações sexuais incapazes de compreender as vivências concretas dos sujeitos. A partir dessa perspectiva, busco situar a emergência da arte transformista na construção das redes de sociabilidade LGBT no Brasil.

"Gosto quando me chamam de artista"

Desde o pioneiro trabalho *Die Transvestiten*, de 1910, do sexólogo - e um dos fundadores do ativismo pelos direitos de minorias sexuais - Magnus Hirschfeld (1910/1991), há uma busca de construção de categorias que identifiquem e classifiquem diferentes subjetividades e práticas culturais ligadas ao travestismo. Nos clássicos trabalhos dos sexólogos Harry Benjamin (1966) e Robert Stoller (1968) se evidenciou uma busca de separação e isolamento da transexualidade das práticas de travestismo. Contudo, esse arcabouço conceitual nunca conseguiu contemplar a complexidade do uso de termos como "travesti", "transexual" e "transformista" no Brasil. Como afirma Jorge Leite, em sua pesquisa histórica sobre a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico, há no Brasil um "descompasso entre as rígidas classificações oficiais e a fluidez das identificações cotidianas" (Leite, 2001, p. 198). Jorge Leite aponta, por exemplo, que o que se compreende como a identidade "travesti" no Brasil estaria mais próximo do que é chamado em países estrangeiros como "transexual secundário", enquanto o que é definido em manuais médicos como "travesti" ["travestismo fetichista no CID 10 classificação estatística de doenças e problemas relacionados à saúde (Organização Mundial da Saúde, 2007) e "fetichismo transvéstico" no Manual Diagnóstico de Transtornos Mentais - DSM (5ª edição, American Psychiatric Association, 2013)] seriam mais ligados a experiência identificadas no Brasil como *crossdressers*.

As pesquisas no campo das ciências sociais no Brasil também têm buscado desenvolver categorias para abarcar a complexidade e as diferenças das categorias "travesti", "mulher transexual" e "transformista", com um enfoque maior nas duas primeiras delas. No geral, as distinções estabelecidas por diferentes autores e autoras podem ser sintetizadas nessa conceituação proposta por Marcos Benedetti:

Travestis são aquelas que promovem modificações nas formas do seu corpo visando a deixá-lo o mais parecido possível com o das mulheres; ves-

tem-se e vivem cotidianamente como pessoas pertencentes ao gênero feminino sem, no entanto desejar explicitamente recorrer às cirurgias de transgenitalização para retirar o pênis e construir uma vagina. Em contraste, a principal característica que define as transexuais nesse meio é a reivindicação da cirurgia de mudança de sexo como condição *sine qua non* da sua transformação, sem a qual permaneceriam em sofrimento e desajuste subjetivo e social. As transformistas, por sua vez, promovem intervenções leves - que podem ser rapidamente suprimidas ou revertidas - sobre as formas masculinas do corpo, assumindo as vestes e a identidade feminina somente em ocasiões específicas. Não faz parte dos valores e práticas associadas às transformistas, por exemplo, circular durante o dia montada, isto é, com roupa e aparência femininas (Benedetti, 2005, p. 18).

A definição da identidade mulher transexual a partir da reivindicação da cirurgia de transgenitalização passou a ser questionada na última década pelo movimento social de pessoas transexuais. O trabalho da socióloga Berenice Bento (2006) teve grande impacto nessa discussão ao apontar que o discurso de inadequação corporal não era algo intrínseco a essas subjetividades, mas fazia parte de um complexo jogo de negociações com os códigos médicos para garantir acesso a direitos. Dessa forma, a distinção, isolada de um contexto cultural, entre a identidade "mulher transexual" e "travesti" nos termos propostos por Benedetti perdem o sentido.

A maior contribuição das pesquisas no campo das ciências sociais no Brasil está nas investigações da identidade "travesti", que apontaram uma construção cultural identitária complexa que não pode ser compreendida como uma identidade sexual e de gênero isolada de suas intersecções com classe, raça, contexto cultural urbano e de sua inserção em redes de sociabilidade (Benedetti, 2005; Kulick, 1998/2008; Oliveira, 1994; Pelúcio, 2009; Silva, 1993). Contudo, como esses trabalhos se focaram em contextos de prostituição, acabaram invisibilizando que a categoria travesti também foi utilizada por décadas no Brasil como sinônimo da artista transformista.

Em Benedetti a distinção de transexuais e travesti em relação às transformistas é colocada em relação a permanência ou transitoriedade das transformações corporais e do agenciamento da identidade feminina no cotidiano. Trazendo para cena apenas alguns dos ícones da arte transformistas no Brasil vemos como essas distinções são frágeis. Podemos apontar, por exemplo, a artista trans-

formista Laura de Vision. Ela utilizava uma identidade masculina durante o dia, trabalhando como professor de história, e durante a noite atuava como ousada performer com uso de uma identidade feminina. Contudo, a artista não possuía somente intervenções leves, mas realizou uma intervenção cirúrgica “irreversível” colocando silicone em seus seios. Aliás, enquadrando as performances que fazia como arte transformista, Laura de Vision já antecipava há pelo menos duas décadas os tipos de performances surreais que seriam definidas com *drag queen*, quando esse conceito foi importado dos Estados Unidos da América para o Brasil na década de 90. A distinção que costuma ser apresentada entre “transformistas” e *drag queens* se realiza em torno das diferenças das linguagens artísticas. Embora ambas as práticas busquem construir cenicamente personas femininas, costuma-se afirmar que as *drag queens* o fazem de forma caricata e exagerada, usando signos que remetem a características surreais. Conforme afirma José Juliano Barbosa Gadelha, “o corpo montado de uma *drag* pode ter asas como as de um dragão; possuir seios; ter chifres; seus olhos podem ser marrons, vermelhos, violetas ou de qualquer outra cor” (Gadelha, 2007, p. 10). Contudo, ao observar o trabalho de artistas transformistas como a Laura de Vision, essa distinção também perde o sentido, haja vista que o deslocamento de signos de gênero a partir de elementos de humor, surrealidade, absurdo ou fantasia já compunham a arte transformista brasileira há décadas.

Também é importante salientar que a autoidentificação como transformista (ou *drag queen*) pode conviver com a autoidentificação como travesti ou transexual. Em uma série de entrevistas realizadas por Gabriel Cavalcanti com artistas transformistas da cidade de São Paulo, vemos que muitas delas também se identificam como transexual ou como travesti. Gretta Star, por exemplo, uma conhecida *drag queen* da cidade, afirma-se como transexual, conforme podemos ver em sua resposta ao ser perguntada sobre como tinha “descoberto” a sua identidade: “Não houve descoberta, foi natural. A única sensação diferente era de ser assexuada [...] Quando veio a certeza, a transexualidade já estava instaurada” (Cavalcanti, 2009, p. 51). Por sua vez, Michelly Summers, também conhecida *drag queen* da noite paulistana, aponta em entrevista sua identificação como travesti: “Sofro

às vezes, por ser travesti” (Cavalcanti, 2009, p. 58).

O Miss Gay Brasil, o mais importante concurso de transformismo brasileiro, é um exemplo notório da dificuldade de construir uma conceptualização rígida da categoria transformista. O Miss Gay, que acontece na cidade de Juiz de Fora desde 1976, possui regras rígidas que impedem entre as suas concorrentes pessoas com transformações corporais permanentes. Por outro lado, contraditoriamente, se mapearmos as artistas transformistas mais reconhecidas no Brasil – Rogéria, Divina Valéria, Jane di Castro, Cláudia Celeste, Divina Aloma – veremos que todas possuem transformações corporais com uso de silicone e/ou hormônios.

Rogéria, a transformista mais famosa do Brasil (que não somente é um ícone da comunidade LGBT, mas passou a ter grande inserção na mídia de massa ao ser reconhecida como uma grande atriz brasileira) tem possivelmente uma das trajetórias identitárias mais complexas. Rogéria, em suas falas públicas, se identifica simultaneamente como gay – “Você vê que nós, gays, não temos ídolos homens. Não nos interessa.” – (Sérgio, 1979, p. 32); como homem viril – “Ser gay não anula o fato de eu ser homem. Meto a porrada mesmo! Com essas unhas, então, você imagina...” (Andrade, 2013); como mulher – “Daqui para frente só tem Rogéria, a mulher.” – (Kalil, 1973, p. 74); como artista transformista – “Na [minha] lápide, estaria escrito: Aqui jaz a maior estrela do transformismo nacional” (Andrade, 2013) – e como travesti – “Porque eu tenho horror que as pessoas pensem que meu sucesso é porque eu sou travesti” (Rogéria Super Star: Confissões íntimas da camisa 10 das travestis, 1981, p. 9). Rogéria iniciou um processo de hormonização passando a aparecer socialmente como mulher cotidianamente – “comecei a realmente me vestir de mulher e agir como uma mulher dia e noite, com hormônios femininos” (Rogéria, 1973, p. 7), ao mesmo tempo em que em quase todas suas entrevistas afirma seu nome masculino de registro civil como parte de sua identidade: Astolfo Barroso Pinto. Porém, é revelador que, diante das oposições entre homem e mulher, viril e gay, travesti e transexual, Rogéria escolha como sua maior definição “artista”. Como afirma Rogéria: “Não importa, não tenho esse tipo de problema [preferir ser chamada de travesti ou

transformista]. Gosto quando me chamam de artista.” (Andrade, 2013);

A trajetória de Rogéria demonstra a complexidade do transformismo e de sua relação com a produção de identidades. O transformismo se engendra nos entremeios das identidades travesti, transexual, homossexual e artista, produzindo uma intersecção complexa entre a vivência da sexualidade, das práticas sociais, dos desejos, da construção da identidade de gênero e de outras identidades sociais. Para a compreensão do fazer artístico transformista e de sua repercussão nas identidades sociais – bem como, inversamente, da repercussão da construção identitária no fazer artístico – é fundamental não considerar o processo de construção identitária no âmbito da sexualidade e do gênero de forma isolada das trajetórias sociais. Dessa forma, conecto-me as premissas de autores e autoras do campo epistemológico do Construcionismo Social, compreendendo que nada na construção da subjetividade pode ser lido como intrinsecamente sexual (e sexuado) e alheio das demais atividades sociais. (Costa, 1995; Paiva, 2008; Parker, 2002; Weeks, 1996/2013).

Um exemplo de como identidades sexuais e de gênero são impactadas por trajetórias profissionais está no relato do ator Silvério Pereira (2013), no início de seu monólogo *BR Trans*. Silvério Pereira, criador do Coletivo Artístico “As Travestidas” dedicado à investigação da arte transformista, inicia sua peça com um relato autobiográfico sobre como se deu a criação de sua personagem Gisele Almodovar, após passar a conviver com travestis e transformistas: “Gisele nasce como uma personagem, mas com o passar do tempo ela ganha uma proporção na minha vida que hoje eu não sei dizer exatamente onde começa o Silvério e onde termina a Gisele.” (Pereira, 2013) Cita situações cotidianas em que a dupla identidade se turva e a construção de Gisele se imiscui no cotidiano de Silvério, como quando esquece de tirar o esmalte das unhas depois de uma noite de personificação de Gisele e enfrenta os olhares estranhos no dia seguinte quando as unhas femininas destoam de seu corpo “vestido de Silvério”. Como continua Silvério-Gisele, “nem eu mesmo sei naquele momento que parte do corpo é o Silvério, que parte do corpo é a Gisele.” (Pereira, 2013) Enfim, Gisele-Silvério poderia ser Sarita Vitti fazendo compras em uma mercearia.

Quando investigadas por essa ótica, as distinções entre uma transformista e uma travesti nem sempre são nítidas. Inclusive, no Brasil, apresentações de arte transformista eram também chamadas de “show de travestis”. Nas últimas décadas, o termo travesti passou a se restringir a uma identidade social independente de trajetórias profissionais, localizando sujeitos políticos com demandas sociais identificáveis a partir da vivência de uma identidade de gênero específica. Nesse movimento, o debate da travestilidade (usada para se referir a uma construção de uma identidade) passa a negar o debate do travestismo (com o sufixo ismo significando, nesse contexto, uma prática social). A arte transformista no Brasil inclui as práticas do travestismo artístico, dos “shows de travestis”, englobando nessas atividades pessoas que se identificam e identificam seu fazer de variadas formas: ator transformista, atriz transformista, travesti, *drag queen* etc. É a partir da investigação de como na vida dessas pessoas se relacionam a construção da trajetória de carreira e a construção de trajetórias de gênero e sexualidade, que esses termos ganham sentido – nunca isoladamente.

As críticas à Sarita realizadas na matéria publicada na Folha de São Paulo assumem outra compreensão das identidades, nessa há a expectativa de encontrar na personagem a representação de um sujeito que seja verdadeiramente-transexual, verdadeiramente-travesti, verdadeiramente-gay, verdadeiramente-transformista ou verdadeiramente-*drag-queen*. O que se coloca como plano de fundo é uma concepção das identidades sexuais e de gênero como verdade de um sujeito e a sua afirmação em comunidade como revelação de uma descoberta: eu não me torno, mas me descubro. Em oposição a essa perspectiva, considero elucidativa a metáfora agenciada por Jurandir Freire Costa para expor a construção de um sujeito como um processo permanente de subjetivação. Segundo Costa (1995), não há nos sujeitos um núcleo de sua verdade sexual à espera de uma revelação – expectativa que existiria na psicanálise – ou de identificação – expectativa que existiria na sexologia; o sujeito seria mais como uma cebola, cujas camadas não levam a um núcleo mais profundo, mas somente a outras camadas. O que é mais superficial ou mais profundo inclusive se altera ao longo de uma trajetória individual, num processo de

constante redescritção de si a partir da forma como nossas crenças e desejos produzem narrativas em respostas aos estímulos sociais.

Pensamos que existe um sujeito verdadeiro que será descoberto com o progredir do autoconhecimento. Como se o sujeito se o sujeito fosse uma espécie de núcleo de uma de uma cebola cujas cascas são pouco a pouco retiradas, quando chegamos ao núcleo encontramos um vazio. Somos apenas “camadas”, que só são pensadas como sendo “mais profundas” ou “mais superficiais” em função de uma dada época de nossa vida achamos que é “mais superficial” ou mais profundo”. Não existe profundo ou superficial em si, assim como não existe um verdadeiro e um falso “eu” em si. Tudo é questão de economia ou da dinâmica do psiquismo tal ou qual momento da vida pessoal de cada um (Costa, 1995, p. 1).

Essas identidades, conforme aponta Richard Parker (2002), são guiadas por uma auto-identificação dentro da comunidade. Contudo, ao mesmo tempo em que as vivências sexuais e de construção de gênero das pessoas em suas trajetórias estão em movimento constante, fluido e flexível, elas se situam dentro dos limites de um campo complexo de poder e dominação, em que as escolhas, opções e vivências dessas pessoas e grupos são moldadas também por relações de poder. As relações entre a auto-identificação e o pertencimento ao grupo não podem, todavia, serem pensados como tensões opostas, haja vista que - conforme evidencia Joan Scott (2005) em sua teorização sobre identidades de resistência - é a própria inserção comunitária que garante possibilidades de autonomia individual.

Cláudia Wonder - artista travesti brasileira cuja atuação multifacetada passou pelos terrenos do cinema, teatro, música, performances, arte multimídia, além do ativismo político - produziu um texto relevador sobre a relação entre a inserção comunitária, a construção de identidades e a autonomia individual. Em uma crônica publicada em seu livro *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*, Wonder rememora sua própria trajetória apontando como sua integração e compreensão da comunidade LGBT se deu a partir de sua inserção no universo do travestismo/transformismo. Para Claudia Wonder, o travestismo (ou transformismo) seria o maior patrimônio cultural da comunidade LGBT brasileira, sendo que é ele que “representa como um todo essa cultura” (Wonder, 2008, p. 159).

Ao situar a arte transformista, dentro do campo da produção cultural da comunidade LGBT brasileira, vemos que ela não é produzida por identidades, mas por pessoas, com uma produção simbólica que impacta e expande as possibilidades sexuais e de gênero - e é essa expansão que cria a possibilidade de construção de identidades. Como afirma Cláudia Wonder, para aquelas que se inseriam na comunidade LGBT no final da década de 70, os concursos transformistas como o Miss Brasil Gay atuavam como “uma espécie de ritual de passagem” (Wonder, 2008, p. 159) e o sonho de participar do concurso mobilizava a compreensão de si mesma como uma forma de arte e de beleza.

Histórias de nosso disparate

O resgate da história da arte transformista, permite lançar um outro olhar para as vivências subjetivas e a vida cotidiana de mulheres e homens, uma vez que amplia os significados sexuais e de gênero compartilhados intersubjetivamente em cenários localizados, bem como compreende esses contextos como espaços de criação de novos significados sociais. É nesse sentido que, para compreensão da arte transformista e seu impacto nas subjetividades, é preciso desenvolver uma “etnogênese” - conforme termo e método proposto por Gayle Rubin (Rubin & Butler, 2003, p. 201) - da comunidade LGBT brasileira, buscando compreender como se forma essa comunidade sexual e de expressões específicas de gênero e como esse processo se liga às possibilidades de emergência do transformismo como parte dessa cultura.

O método da etnogênese é uma pesquisa genealógica no sentido em que esse termo ganha no pensamento nietzschiano. Ao seja, não compreendemos a genealogia como pesquisa de origem, produção de teleologia ou a descrição de gêneses lineares. Conforme apontou Michel Foucault (1977/2001), a genealogia compreende que não há na origem dos acontecimentos uma identidade originária preservada, mas há acaso, paixões, disparates. Dessa forma, diferentemente de uma perspectiva da sexologia, não estaríamos em busca de verdades sexuais, haja vista que partimos da premissa que toda verdade também tem suas condições de emergência historicamente construídas. Esse método permite compreender a investigação história como busca de compreensão do que Foucault (1986, pp. 42-

43) chamou de “sistemas de dispersão”, afastando-se de “cadeias de inferência” (que costuma, segundo, Foucault ser a prática da filosofia, mas acrescentaria também a psicanálise em sua investigação da sexualidade e do gênero) e “quadros de diferenças” (que Foucault associa a prática dos linguistas, mas que também associaria a prática da sexologia).

No caso da arte transformista brasileira, embora o travestismo cênico existisse há séculos no teatro e o transformismo desde o início do século XX (Trastoy & Perla Zayas de Lima, 2006), as condições de sua emergência como espaço significativo para a cultura LGBT se engendram principalmente no período entre 1945 a 1969 (Parker, 2002; James Green, 1999). Inicialmente, dentro do teatro, transformismo e travestismo se referiam a recursos e técnicas teatrais bastante diferentes. O transformismo no teatro consistia na exibição de um ou uma comediantes que interpretava inúmeros personagens diferentes numa mesma peça. Trata-se de gênero de atuação no qual é destacada a habilidade mimética e a capacidade de mudança rápida dos trajes e adereços em espetáculos que contam geralmente com a presença apenas do ator ou da atriz transformista (Trastoy & Zayas de Lima, 2006). O transformismo moderno data no começo do século XX com destaque para Leopoldo Frégoli (1867-1936) e Fátima Miris (1882-1954). Ambos artistas se apresentaram no Brasil em 1925 (Fátima Miris, 1925; No palco as 20,45 estreia Fregoli, 1925). A vinda do pai e da mãe do transformismo para o Brasil contribuiu com a difusão desse termo no país.

O travestismo cênico, contudo, é anterior ao transformismo. A presença de atores de identidade social cotidiana masculina interpretando personagens femininas por meio de mudanças corporais, vestuário, maquiagem, gestos minunciosamente ensaiados e alteração da voz é um recurso cênico utilizado no teatro desde tempos da Grécia antiga (Hirschfeld, 1910/1991), passando pelo teatro japonês Kabuki desde 1629 (Trastoy & Zayas de Lima, 2006) e pertence a inúmeras montagens teatrais. No Brasil, desde os autos catequético dos jesuitas, havia homens interpretando papéis femininos. Como aponta João Silvério Trevisan (1986/2000), o teatro no Brasil Colônia era concebido como um espaço imoral e de lascividade, sendo um local altamente desaconselhável para mulheres. As

companhias teatrais raramente contavam com atrizes e, entre seus atores, sua grande maioria eram negros. Em 1780, um decreto chegou a proibir judicialmente a presença de mulheres no palco. Outro espaço importantíssimo para o travestismo cênico brasileiro são os bailes de carnaval. Há registros de bailes travestidos que datam 1884 (Trevisan, 1986/2000).

Trevisan (1986/2000) aponta que os espaços teatrais, sendo ambientes exclusivamente masculinos e lascivos, comumente eram associados a práticas pederastas. Essa vinculação entre teatro e práticas homossexuais, conforme o autor, tornaria as entradas e os porões dos teatros em rotas do cenário homossexual. Contudo, o travestismo e o transformismo, enquanto gêneros ou recursos teatrais, não tinham uma necessária relação com uma homocultura ou com uma cultura transgênera. Só encontramos no Brasil uma subcultura sexual organizada em torno de desejos e práticas sexuais com pessoas do mesmo sexo no final do século XIX (Green, 2000) ou início do século XX (Parker, 2002) que coincidem com o início do período da República no Brasil. Tanto Richard Parker (2002) como James Green (2000) defendem que essa subcultura sexual só se tornou mais variada e complexa a partir da década de 1940, não estando somente centrada em cenários sexuais escondidos e adquirindo visibilidade e multidimensionalidade, criando um mundo social que se decompunha em várias subculturas. É esse o período de maior industrialização brasileira que culmina na migração de massas e desenvolvimento dos grandes centros urbanos nacionais. Os complexos sistemas urbanos onde passam a coabitar e se misturar uma diversidade de tradições sexuais, em conjunto ao anonimato da vida urbana e ao distanciamento familiar, formando assim uma geografia sexual complexa que transformava o que antes eram somente encontros sexuais ocultos em um novo mundo social.

Esses mundos sociais múltiplos, ou seja, essas diversas subculturas eróticas, ganham novos contornos que não gravitam apenas entorno dos desejos e práticas homoeróticas e de experiências de travestismos, mas também tornam-se culturas de resistência contra a violência, estigma e opressão (Parker, 2002). Essa cultura de resistência ocorria por meio de redes sociais de amigos que ofereciam apoio e

sociabilidade, nomeadas de “turmas”. Green (2000) aponta que esses pequenos grupos eram as bases das subculturas sendo fundamentais para a criação de redes de sociabilidade homossexual. Em meio as subculturas homoeróticas, a noção de homossexualidade, até então concebida ou como uma identidade racionalizada atribuída por especialistas da psiquiatria como estado patológico ou como práticas associada a passividade dentro da hierarquia de gênero tidas como pejorativas na cultura popular, passa a ser compreendida como um modo distinto de existência sexual (Green, 2000; Parker 2002; Trevisan, 1986/2000).

Nesse mesmo processo, elementos de travestismo e efeminação tornam-se signos culturais importantes para essas comunidades. A ampliação da vivência homossexual que abarcava espaços de sociabilidade diurnos como praias e concursos de beleza como o Miss Brasil, passando por fã clubes e imitações das divas do rádio (Green, 2000), demonstrava a potência trazida pelas turmas. Era comum nas festas íntimas dessas redes sociais a organização de brincadeiras que imitavam os desfiles e concursos de beleza. Do espaço das festas íntimas, progressivamente locais comerciais particulares começaram a oferecer espaços protegidos para contatos homoeróticos e dentro desses espaços a prática performática desses concursos passou a ser cada vez mais profissionalizada. Dentro desses bares era comum encontrar shows de homossexuais e travestis “aspirantes a estrelas vestidos com glamour cantavam em play-back imitando divas famosas” (Green, 2000, p. 373).

Nas décadas de 50 e 60, a confluência das produções LGBT ganharam espaço no teatro. Dentro desse cenário, as práticas teatrais do transformismo e do travestismo cênico ganharam novos contornos. Em setembro de 1953, a revista Manchete, uma das maiores revistas de circulação nacional da época, traz estampada em sua capa uma famosa atriz transformista/travesti francesa. Ivaná era uma dançarina e transformista, filha de pais portugueses. Ela estreou naquele ano a peça *É fogo na Jaca* e *Cherchez la femme* ao lado de Grande Otelo. O pioneirismo desta artista está em duas características. A primeira é a não utilização de seu nome de registro: “O nome do rapaz é bem brasileiro: Ivan Monteiro Damião. Mas para todos os efeitos ele é somente Ivaná

(pronuncia no último a, à francesa) e seu nome masculino já está quase inteiramente esquecido.” (Ivana - a grande dúvida, 1953, p. 22). A segunda característica destacada é a sua habilidade de borrar gêneros por meio do travestismo estetizante: “O gênero travesti sempre foi muito usado no teatro de revista ... mas nenhum [ator] conseguiu o cartaz de Ivaná, porque esse jovem (?) vive mesmo uma atriz famosa.” (Ivana - a grande dúvida, 1953, p. 22). A performance de diva francesa fazia Ivaná borrar as identidades de gêneros para o público. Seu sucesso foi tamanho que, em 1954, estreou no filme *Mulher de verdade*, dirigido por Alberto Cavalcanti. Ivaná também protagonizou no mesmo ano a peça *Doll Face* (Wasilewski, 2009).

As décadas de 1960, 1970 e parte da de 1980 viveram a eclosão dos shows de travestis brasileiras com inúmeros espetáculos. É no processo de formação da comunidade LGBT brasileira, que os espetáculos com artistas transformistas deixam de ser meras paródias do sexo oposto e se tornarem um novo estilo de performance. A arte transformista passou a estar associada a uma concepção de um travestismo profissional, inclusive com a existência de uma regulamentação da profissão de ator-transformista (Trevisan, 1986/2000). A arte transformista, quando inserida no âmbito da produção cultural LGBT, passou de maneira antropofágica a mesclar de forma complexa o transformismo moderno e travestismo cênico junto a travestilidade e outras vivências da sexualidade e do gênero. Não se tratava mais somente da capacidade de impersonificar identidades diferentes ao gênero atribuído ao nascimento, mas de colocar o próprio gênero e a sexualidade como elemento de debate a partir dos elementos culturais da comunidade LGBT, produzindo a ativação subversiva de elementos de gênero e sexualidade hegemônicos e subalternos por meio da paródia, do glamour, da fantasia ou da caricatura. O transformismo tornava-se o criativo celeiro da comunidade LGBT e todo seu dispare.

A outra vertente de desenvolvimento do travestismo cênico apresentada por Trevisan é o travestismo lúdico de carnaval. No cenário carnavalesco diversos foliões se travestem de forma lúdica, porém destaque que, a prática do travestismo no carnaval, depois da englobada pela comunidade LGBT, também ganha

uma esfera profissional: os concursos de fantasias. Tanto Trevisan (1986/2000), como Green (2000) nos apresentam o empenho de homossexuais com seus trajes femininos no carnaval desde a virada do século XX. Na década de 1940, os bailes de travestis começam a aparecer, porém é ao longo da década de 1950 que esses bailes ganham projeção nacional e passam progressivamente a serem organizados por pessoas inseridas na comunidade LGBT. A adesão as festividades do carnaval carioca foi tão grande que, em 1970, os bailes de travestis passaram a fazer parte da programação oficial (Green, 2000).

Os concursos de fantasias dos bailes de carnaval era um espaço central onde a comunidade LGBT se fazia conhecer. Um exemplo foi João Francisco dos Santos, ícone da marginalidade carioca, que, em 1938, vence o concurso com sua fantasia de morcego com lantejoulas e passa a ser conhecida como Madame Satã. Para se ter ideia da importância desses desfiles para a prática de um transformismo profissionalizado, Green (2000) relata que no concurso de fantasias no baile do Teatro João Caetano de 1953, o segundo lugar foi para um rapaz do Rio Grande do Norte que havia gastado 70 mil cruzeiros para confeccionar sua fantasia, uma fortuna para época. Anos após, as fantasias se tornavam tão sofisticadas, que um candidato por vezes precisava de três a quatro auxiliares. Esse concurso de 1951 talvez seja exemplar para compreender a complexidade das referências e espaços de constituição do transformismo brasileiro. O prêmio foi dividido entre dois/duas concorrentes, um/a de São Paulo com uma fantasia inspirada no filme estadunidense *Ziegfeld Follies* de 1946 e um/a jovem do Rio Grande do Sul vestida de lemanjá, Deusa yorubá central para os cultos afrodiaspóricos brasileiros. (Green, 2000). A capacidade de apropriação de diversos símbolos e elementos culturais, fazia da arte transformista um terreno fértil de apropriação cultural e subversão signíca, na qual se misturava de forma decolonial elementos da cultura dominante e das culturas subalternizadas.

O concurso Miss Gay Brasil, criado no município de Juiz de Fora em 1976, apropria-se dos concursos de beleza feminino, mas também sob a égide do carnaval. O concurso nacional de transformismo afirmava-se como um espaço de construção de sociabilidades da comunidade LGBT, uma festa gay, um carnaval fora

de época (Rodrigues, 2014). É importante salientar que, nesse contexto, o termo gay ainda estava em disputa no Brasil e significava uma comunidade mais ampla do que a identidade homossexual masculina. Se de um lado a noção de transformismo no Miss Gay excluía performances de mulheres transexuais e travestis, no final dos anos 70 e o início dos anos 80, os espetáculos com as principais artistas transformistas do Brasil – todas com transformações corporais – usavam o adjetivo “gay” como enfático marcador dessa arte e performance, tais como os famosos espetáculos *Gay Show*, *Gays Gils*, *Gay Fantasy*, *Hollywood Gay*, *Video Gay* e *Rio Gay*.

Esses são apenas alguns elementos que precisam ser considerados para a construção de uma investigação genealógica decolonial da emergência da arte transformista no Brasil. Trata-se de uma história que ainda precisa ser construída. Para nortear as rotas dessa investigação é fundamental compreender que a transformismo não se configura como uma identidade fixa, mas como um entre-lugar onde para as identidades se constroem em meio a estratégias de resistência cultural e política, onde se esperam a identidade e o idêntico, vemos a arte e as artistas.

Referências

- Andrade, Naiara (2013, 19 de maio de 2013). 'Ser Gay não anula o fato de que eu ser homem. Meto a porrada mesmo', diz Rogéria em entrevista imperdível. *Extra*. Recuperado de <http://extra.globo.com/famosos/ser-gay-nao-anula-fato-de-eu-ser-homem-meto-porrada-mesmo-diz-rogeria-em-entrevista-imperdivel-8421607.html>
- Associação Psiquiátrica Americana. (2013). *Manual Diagnóstico e Estatístico e Transtornos Mentais* (5ª ed.). Arlington, VA: American Psychiatric Publishing.
- Benedetti, Marcos Renato (2005). *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária.
- Benjamin, Harry (1966). *The Transsexual Phenomenon*. New York: The Julian Press, INC. Publishers.
- Bento, Berenice (2006). *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Cavalcanti, Gabriel (2009). *As grandes estrelas do mundo LGBTT vão Revelar*. São Paulo: Autor.

- Costa, Jurandir S. Freire (1995). A construção cultural da diferença entre os sexos. Sexualidade. *Gênero e Sociedade*, 2(3), 3-8.
- Fátima Miris (1925, 06 de maio). *Folha de São Paulo*, 2.
- Foucault, Michel (1986). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- Foucault, Michel (1977/2001). Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: Daniel Defert & François Ewald (Comps.), *Dits et écrits I, 1954-1975* (pp. 1004-1024). Paris: Quarto Gallimard.
- Gadelha, José Juliano Barbosa (2007). *Cartografias da Oralidade: a atuação drag queen em Fortaleza. Monografia de conclusão do Curso de Ciências Sociais*. Texto não publicado, Universidade Federal do Ceará
- Green, James N. (2000). *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (Trad. Cristina Fino & Cássio Arantes Leite). São Paulo: Editora UNESP
- Hirschfeld, Magnus (1910/1991). *Transvestites: The erotic drive to cross-dress* (Trad. Michael A. Lombardi-Nash). New York: Prometheus Book.
- Ivana - a grande dúvida (1953, 2 de setembro). *Manchete*, 75, 22-23.
- Kalil, Glória (1973, outubro). Astolfo Barrozo Pinto, ou melhor, Rogéria... *Cosmopolitan Nova*, 13, pp. 72-74.
- Kulick, Don (1998/2008) *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil* (Trad. Cesar Gordon). Rio de Janeiro: Fio Cruz.
- Leite, Jorge, Jr. (2011). *Nossos corpos também mudam - a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico*. São Paulo, Annablume.
- Moreno, Antonio (2001). *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/ Eduff.
- No palco as 20,45 estreia Fregoli (1925, 6 de janeiro). *Folha de São Paulo*, 8.
- Oliveira, Neuza Maria de (1994). *O Jogo Aberto dos Travestis no Espelho da Mulher*. Salvador: Ced Ufba.
- Organização Mundial da Saúde. (2007). *CID 10: classificação estatística internacional de doenças e problemas relacionados à saúde* (Vol. 1). São Paulo, SP: Edusp.
- Paiva, Vera (2008). A psicologia redescobrirá a sexualidade? *Psicologia em Estudo*, 13(4), 641-651. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-73722008000400002>
- Perez, Glória (Escritora); Carvalho, Dennis; Coslov, Ary; Araújo, Carlos & Júnior, Gracindo (Diretores). (1995). *Primeiro Episódio*. In: Pimentel, Edson (Executor produtivo). Explode Coração. Rio de Janeiro, RJ: Rede Globo
- Parker, Richard (2002). *Abaixo do Equador*. Rio de Janeiro: Record.
- Pelúcio, Larissa (2009). *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids*. São Paulo: Annablume-Fapesp.
- Pereira, Silvério [Girândola Comunicação e Arte] (2013). *BR-Trans - Silvero Pereira - Plataforma de Circulação de Música e Artes Cênicas do Ceará [vídeo]*. Recuperado de <https://vimeo.com/127790841>
- Personagem cria polêmica entre os gays: drag queens, travestis e homossexuais militantes afirmam que Sarita Vitti tem identidade indefinida (1995, 26 de novembro). *Folha de São Paulo*, p. 4.
- Rogéria (1973). *O Pasquim*, 223, pp. 4-7.
- Rogéria Super Star: Confissões íntimas da camisa 10 das travestis (1981, janeiro). *Lampião da Esquina*, 32, pp. 8-10
- Rodrigues, Marcelo do Carmo (2014). *L'imaginaire de la fête "tribale" au Brésil: L'exemple du "Miss Brésil Gay" à Juiz de Fora*. Tese de Doutorado inédita, Universidade Paris Descartes.
- Rubin, Gayle & Butler, Judith (2003). Tráfico sexual: entrevista. *Cadernos Pagu*, 21, 157-209. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332003000200008>
- Santiago, Silviano (1978) *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Scott, Joan W. (2005). O enigma da igualdade. *Revista Estudos Feministas*, 13(1), 11-30. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000100002>
- Sérgio, Renato (1979, março). Rogéria Sensacional. *Fatos e Fotos/Gente*, 918, pp. 30-33.
- Silva, Hélio (1993). *Travesti: a invenção do feminino*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Stoller, Robert (1968). *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*. New York: Science House.
- Trastoy, Beatriz & Zayas de Lima, Perla (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeu libros.
- Trevisan, João Silvério (1986/2000). *Devassos no Paraíso: A homossexualidade do Brasil, da colônia à atualidade* (4ª edição). Rio de Janeiro: Record.

Weeks, Jeffrey (1996/2013). O corpo e a sexualidade. In: Guacira Lopes Louro (Org.), *O corpo educado: pedagogia da sexualidade* (Trad. Tomaz Tadeu da Silva, 3ª Ed., pp. 35-82). Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Teatro Besteiro!. Dissertação de Mestrado inédita, Universidade de São Paulo.

Wonder, Cláudia (2008). *Olhares de Claudia Wonder*. São Paulo: Edições GLS.

Wasilewski, Luiz Fernando (2009). *Isto é Besteiro! a dramaturgia de Vicente Pereira no âmbito do*



REMOM MATHEUS BORTOLOZZI

Mestre em Educação (Universidade de Brasília - UnB) e psicólogo (Universidade Federal do Paraná - UFPR). Atua na área de Psicologia Social, com ênfase em Psicologia Educacional e Psicologia Comunitária, investigando principalmente nos seguintes temas: Psicologia histórico-cultural, Trabalho Infantil, Psicologia e Políticas Públicas, Consciência Social, Memória e Arte.

DIRECCIÓN DE CONTACTO

remombortolozzi@gmail.com

FORMATO DE CITACIÓN

Bortolozzi, Remom Matheus (2015). A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. *Quaderns de Psicologia*, 17(3), 123-134. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1274>

HISTORIA EDITORIAL

Recibido: 30/04/2015
1º Revisión: 12/10/2015
Aceptado: 19/11/2015